

# VISIBILIDAD Y DIVERSIDAD LÉSBICA EN EL CINE ESPAÑOL

## Cuatro películas de la última década

**Clarissa González**

Doctora

Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.  
Ciudad Universitaria, 28040 Madrid (España) – Tlf.: +34 695084547 – Email:  
[gonzalezclariss@gmail.com](mailto:gonzalezclariss@gmail.com)

## Resumen

Visibilidad y diversidad. Éstas eran las palabras de orden que resonaban en las reivindicaciones hechas por activistas de la causa lésbica a lo largo de la última década. Su lucha era por la ‘normalización’ social de lesbianas, que no se haría efectiva únicamente con la consecución de ciertos derechos civiles por parte del colectivo LGTBQ (Lésbico, Gay, Transgénero, Bisexual y Queer). Habría, fundamentalmente, que combatir la invisibilidad, que encubre la existencia de la lesbiana, encarcelándola, y presentar alternativas a los escasos referentes que la encasillan en estereotipos al representarla tergiversada. La manera de lograrlo era dándose a conocer: el camino más sensato para cuestionar imágenes preconcebidas y huir de categorías que no dan cuenta de abarcar su pluralidad. El cine, por ser un medio de comunicación que inspira y refleja la realidad, ha absorbido este discurso. Y con la caída del régimen franquista, al dejar de estar sometida a la censura, la cine-

### Palabras clave

*Diversidad y visibilidad lésbica,  
cine español contemporáneo,  
narrativa audiovisual, género*

### Key Words

*Lesbian Diversity and visibility,  
contemporary Spanish cinema,  
audiovisual narrative, gender*

### Abstract

Visibility and diversity. These were the words of command that summarized the demands made by activists of the lesbian cause over the last decade. Their fight was for the social ‘normalization’ of lesbians that would not only be effective with the achievement of civil rights by the LGBTQ community. It would be also necessary to combat the invisibility that masks the existence of lesbians, imprisoning themselves, and to present alternatives to the few references that pigeonholed them into stereotypes, which represent them distorted. The tactic to get it was becoming known: the most sensible way to question preconceived images and escape from categories that could not cover its plurality. The cinema, as a means of communication that inspires and reflects the reality, has absorbed this discourse. And with the fall of Franco’s regime, after no longer being subjected to censorship, the Spanish cinematography starts to portray the female homosexual character free of certain stigmas. The ‘vampires’ and ‘dykes’ give way to women of different ages and ethnicities. To engineers, teachers, students, writers, pianists. Women who are involved both at sexual and emotional level with other women and do not conceal it. Neither inside or outside celluloid.

matografía española pasa a retratar al personaje homosexual femenino libre de ciertos estigmas. Las ‘vampiresas’ y ‘marimachos’ ceden lugar a mujeres de diferentes edades y etnias. A ingenieras, profesoras, estudiantes, escritoras, pianistas. Mujeres que se involucran tanto a nivel sexual como afectivo con otras mujeres y no lo ocultan. Ni dentro ni fuera del celuloide.

## Introducción

Dos acontecimientos históricos han contribuido para que las lesbianas alcanzaran mayor visibilidad y diversidad representacional en la producción audiovisual española: la caída del régimen franquista, en 1975, y la aprobación de leyes como la que permite el enlace entre personas del mismo sexo, en 2005.

Hasta mediados de la década de 70, la lesbiana que se veía en las películas españolas era una caricatura: o la mujer atormentada y obsesiva, que así lo era muy probablemente por su sexualidad, o la vampira de películas de horror que seducía a amas de casa inocentes, convirtiéndose en una amenaza a la integridad de la familia nuclear. Si estas obras no estaban a servicio del régimen (muchas veces parecían estarlo), eran las que éste permitía que fueran ex-

hibidas pues ratificaban su discurso homóforo.

Más recientemente, el debate acerca de la igualdad de derechos civiles, puso a lesbianas y gays en evidencia en los medios de comunicación, que, al retroalimentarse de la realidad, han reincorporado al personaje homosexual femenino. Lo que haría falta identificar es si, coherente con los tiempos que corren, el cine español contemporáneo viene representando a este personaje libre de ciertos estereotipos, plasmándolo de manera plural. Y aunque el incremento de la producción de largometrajes que versan sobre el lesbianismo todavía sea tímido, habría que evaluar los avances conquistados en lo que corresponde a la visibilización de lesbianas.

## Objetivos

El principal objetivo de esta investigación es ubicar a la lesbiana en la cinematografía española contemporánea, más precisamente en su última década, a fin de entender la imagen que el celuloide forja para ella en este inicio de tercer milenio. Para alcanzar tal reto, se combina una metodología esen-

cialmente descriptiva, que privilegia el análisis del personaje en cuestión y sus acciones, sin obviar los principales acontecimientos que tuvieron lugar en España en los últimos años, especialmente los que conllevaron al debate e implementación de una nueva política de género y consecución

de derechos civiles por parte de lesbianas y gays. Con el respaldo legal y el activismo centrando esfuerzos en la visibilización lésbica, tiene inicio el proceso de ‘normalización’ social del colectivo. Este proceso gana fuerza en España a partir de la aprobación de la ley que permite el enlace entre personas del mismo sexo en el 2005 y de otras conquistas del movimiento feminista y LGTBQ. Habría que analizar cómo éste es absorbido por el cine. Con esta finalidad, fueron seleccionadas cuatro películas, realizadas dentro del periodo que abarca este análisis, con dos metas a cumplir:

- Describir, a partir de un análisis narrativo, cómo en el cine español contemporáneo se representa al personaje homosexual femenino bajo dos parámetros de estudio: visibilidad y diversidad.

- Correlacionar las trayectorias de los personajes de las películas seleccionadas y sus acciones con el proceso de ‘normalización’ social de lesbianas.

De un total de 25 títulos producidos en la última década que cuentan con algún personaje lésbico en una de sus tramas o subtramas, apenas siete largometrajes íntegramente españoles tienen a una lesbiana como protagonista. De modo que, al elegir cuatro de estas películas (si la selección no es muy significativa a nivel cuantitativo, esto se da por la escasez de material de análisis), se puede llegar a identificar las principales tendencias observadas en el cine español contemporáneo cuando éste le da protagonismo al personaje homosexual femenino.

## Metodología

Por la eminente necesidad descriptiva, siendo el objeto de estudio de este artículo la presencia lésbica en la narrativa audiovisual española de la última década, se opta por el empleo del método cualitativo y la utilización del análisis narrativo como herramienta metodológica, siguiendo la clasificación que hizo Seymour Chatman (1990) de los elementos de la historia: tiempo, espacio, personajes y acciones. Tales elementos son fundamentales para cumplir con el objetivo de averiguar si el personaje lésbico ha alcanzado mayor visibilidad (su existencia deja de ser encubier-

ta) y diversidad representacional (huye de clichés y tópicos) al ser transportado a la pantalla grande. Solo después de relacionarlo con el entorno más inmediato (espacio) y los agentes que lo cohabitan (otros personajes) se puede, al evaluar también sus acciones, debatir si éste se hace más visible y su enfoque, más diverso.

Para lograr tal objetivo, también cobra trascendente importancia la manera cómo la narrativa incorpora ciertas intenciones y cómo estas pueden ser interpretadas por el público. De ahí, la creación de algunas

subcategorías (como las elipses espaciales y temporales) que contemplan no solo lo que se muestra sino también lo que es sugerido:

*Ya se tenga la experiencia de la narración a través de una representación o de un texto, los miembros del público tienen que responder con una interpretación: no pueden evitar el participar en la transacción, tienen que rellenar los huecos con sucesos, rasgos y objetos esenciales o posibles que por varias razones no se han mencionado. (Chatman 1990, 78)*

## ***Método y herramientas metodológicas***

**Método:** cualitativo

**Herramienta:** análisis narrativo según Seymour Chatman (1990)

**Clasificación:**

- Tiempo
- Espacio
- Acciones
- Personajes

## ***Selección de la muestra***

Como la finalidad de este estudio es la de identificar características predominantes que se observan en la construcción del personaje homosexual femenino en la cinematografía española contemporánea a través del análisis narrativo de cuatro películas realizadas en la última década, habría que seleccionar títulos representativos de diferentes géneros para tener diversidad de

tipos de registros. Por esto se opta por dos historias de amor con abordajes distintos. Una más carnal: *Habitación en Roma*. Otra más introspectiva: *Ségné*. Un drama histórico: *Electroshock*. Y una comedia: *A mi madre le gustan las mujeres*. Para hacer un análisis individualizado de cada título, se reduce el muestreo a fin de poder profundizar en ciertos temas. Por esta razón, algunas películas que cumplen con los criterios ya mencionados y los que se detallan a continuación fueron desestimadas (caso de *Eloïse* y *Vida de familia*).

Los demás criterios que se tuvieron en cuenta a la hora de hacer la selección de muestreo fueron:

**Primer criterio:** además de la variedad de género, los títulos seleccionados deberían contar con personajes lésbicos como protagonistas y/o abordar cuestiones de interés lésbico en su trama central.

**Segundo criterio:** el muestreo debería contener únicamente largometrajes de ficción íntegramente españoles. No se consideran, por lo tanto, las coproducciones. Básicamente se privilegian películas realizadas con capital español y estrenadas en circuito comercial nacional o exhibidas en canales de televisión abierta en España a fin de identificar qué ‘la industria’ hace llegar al gran público y no aquello que se produce para un determinado ‘target’. Por este motivo, cortometrajes y películas más ‘alternativas’, como *Dos miradas*, que tuvieron sus pases restringidos a festivales de cine, la mayoría de temática LGTB, no

entraron en la selección final. Tampoco los documentales. De esta manera, se puede enfocar el análisis en cómo los medios hegemónicos de producción están abordando el tema.

**Tercer criterio:** el marco temporal abarcado en la selección es la primera década de este tercer milenio, de manera que los títulos contemplados fueron producidos y estrenados entre 2001 y 2010<sup>ii</sup>. Esto permite identificar algunos matices en las tendencias señaladas en la contemporaneidad ('normalización' social de lesbianas), teniendo en cuenta los parámetros de análisis fijados (visibilidad del personaje lésbico y diversidad representacional).

### **Películas seleccionadas:**

- *Habitación en Roma* (argumento: encuentro fugaz, intenso y apasionado entre dos treintañeras; abordaje: intimista)
- *Seigné* (argumento: crónica de un amor que llega en edad madura y nace en paralelo a la puesta en escena de una obra teatral; abordaje: intimista)
- *Electroshock* (argumento: pareja de profesoras tiene su vida marcada por un tratamiento para revertir la condición sexual de una de ellas en los últimos años del Franquismo; abordaje: en clave de denuncia/ contextualización histórica)
- *A mi madre le gustan las mujeres* (argumento: historia de amor intergenera-

cional e intercultural entre dos mujeres, aunque el tema central no sea la relación en sí, sino cómo esto le afecta a sus hijas; abordaje: en clave de humor/ para todos los públicos).

## ***Categorías de contenido***

### **Personajes**

- Edad
- Profesión
- Rasgos de la personalidad

### **Acciones**

- Iniciativa
- Cómo se establece la conexión entre ellas y cuál es su naturaleza (sexual, afectiva)
- Estructura narrativa

### **Tiempo**

- Cómo el tiempo es trabajado en la narrativa
- Elipses temporales
- Tiempo cinematográfico
- Tiempos de los personajes

### **Espacio**

- Dónde se da la acción
- Ambientación
- Elipses espaciales
- Cómo la cámara registra el espacio
- Relación de los personajes con el espacio
- Espacio y muestras de afecto
- El espacio y el cuerpo
- Transfondo.

# 1. El personaje homosexual femenino en el cine español de la última década

En la última década, según los anuarios del cine español publicados por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, fueron producidos 1510 largometrajes, entre obras de ficción y documentales, coproducciones y obras íntegramente españolas. De este total, apenas 25 contaron con mujeres involucradas en una relación homoerótica y/o afectiva.

**Cuadro n° 1. Películas con personajes lésbicos producidas entre 2000 y 2010**

Año	Película
2010	Habitación en Roma (España, 2010, 109 min. Dir.: Julio Medem)
2009	Eloíse (España, 2009, 92 min. Dir.: Jesús Garay)
2009	Cracks (Coproducción España - Reino Unido - Irlanda - Francia - Suiza, 2009, 104 min. Dir.: Jordan Scott)
2009	El niño pez (Coproducción Argentina - Francia - España, 2009, 96 min. Dir.: Lucía Puenzo)
2008	Oscar - una pasión surrealista (España, 2008 108 min. Dir.: Lucas Fernández)
2007	Vida de familia (España, 2007, 92 min. Dir.: Llorenç Soler)
2007	Las películas de mi padre/ Les pel·lícules del meu pare (España, 2007, 98 min. Dir.: Augusto Martínez Torres)
2007	Dos miradas (España, 2007, 70 min. Dir.: Sergio Candel)
2006	Electroshock (España, 2006, 98 min. Dir.: Juan Carlos Claver)
2006	El mar no es azul (España, 2006, 91 min. Dir.: Conrad Son)
2005	El calentito (España, 2005, 90 min. Dir.: Chus Gutiérrez)
2005	Los dos lados de la cama (España, 2005, 104 min. Dir.: Emilio Martínez Lázaro)
2005	Hot milk (España, 2005, 100 min. Dir.: Ricardo Bofill Maggiora)

2004	Ségné (España, 2004, 82 min. Dir.: Marta Balletbò-Coll)
2004	La niña santa (Coproducción Argentina - Italia - Holanda - España, 2004, 106 min. Dir.: Lucrecia Martel)
2003	En la ciudad (España, 2003, 110 min. Dir.: Cesc Gay)
2003	Soldados de Salamina (España, 2003, 119 min. Dir.: David Trueba)
2002	A mi madre le gustan las mujeres (España, 2002, 96 min. Dir.: Daniela Féjerman e Inés París)
2002	Lisístrata (España, 2002, 89 min. Dir.: Francesc Bellmunt)
2002	Una casa de locos/ L'auberge espagnole (Coproducción Francia - España, 2002, min. Dir.: Cédric Klapisch)
2002	Deseo (Coproducción España - Argentina, 2002, 106 min. Dir.: Gerardo Vera)
2001	Todo me pasa a mí (España, 2001, 108 min. Dir.: Miquel García)
2001	Tardes de Gaudí (España, 2001, 97 min. Dir.: Susan Seidelman)
2001	Sin noticias de Dios (Coproducción España - Italia - Francia - México, 2001, 95 min. Dir.: Agustín Díaz Yanes)

Fuente: Anuario del Cine Español - ICAA (MCU)  
<http://www.mcu.es/cine/MC/ACE/> (consultado el 7 de julio de 2011)

Sin embargo, antes de analizar cuatro registros filmicos del personaje homosexual femenino en la cinematografía española contemporánea, haría falta tejer una breve semblanza de sus antecedentes.

## 1.1. Antecedentes

Hasta 1963 resulta complicado señalar un título que tuviera en su reparto a un personaje lésbico. La primera película comercial española en abordar el tema fue, de hecho, realizada en coproducción con Italia. *La maldición de los Karnstein*, dirigida

por Camillo Mastrocinque, se estrenó en 1964 y, siguiendo una tendencia identificada en otras cintas de horror con personajes lésbicos, casi sublima la orientación sexual de estos, privilegiando el horror en detrimento del sexo, especialmente en el caso homosexual femenino. Basada en la novela *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, el largometraje no hace cualquier mención explícita a su contenido lésbico. La trama gira alrededor del intento del conde de Ludwig de librar a su hija de extrañas pesadillas que la atormentan y vinculan a una antepasada suya, Sheena de Karnstein, sin aclarar qué tipo de lazo las une.

Desde inicios de la década de 60 hasta mediados de la década de 70, el cine de horror triunfa en taquilla. Los primeros personajes femeninos abiertamente homosexuales del cine español provienen de ahí. *La noche del terror ciego* (de Armando de Ossorio, 1972) y *Las vampiras* (de Jesús Franco, 1973), por citar dos ejemplos, tenían a lesbianas como protagonistas.

**Gráfico n° 1. Bette y Virginia en  
*La noche del terror ciego***



Fuente: De Ossorio (1971)

La considerable afluencia de personajes lésbicos en este género cinematográfico se

debe, en gran parte, al hecho de que las películas de horror – al igual que las comedias que daban una imagen jocosa y caricaturizada del personaje homosexual masculino – no eran derrumbadas por la censura en los años de la dictadura franquista como en otros tipos de registros. Todo lo contrario: tenían cabida. Como el papel desempeñado por las lesbianas – generalmente eran las malas de la historia –, era el que el régimen quería que estuviera relacionado con la imagen de la mujer lesbiana, esto era aceptado, aunque casi siempre se dejaba el contenido homoerótico en las salas de corte después de las revisiones hechas por los censores. Eran películas de horror donde se veían fundamentalmente las maldades de las que eran capaces las lesbianas, la mayoría depredadoras atroces, pero – qué ironía – poco de acción carnal.

Con la caída de la dictadura franquista, el cine español vuelve a sexualizarse. Tanto que entra en vigor en 1977, permaneciendo hasta 1982, la clasificación ‘S’. Las películas que obtienen esta clasificación solían tener alto grado de contenido erótico o violento. También se percibe aquí la presencia significativa del lesbianismo entre los temas más recurrentes en este tipo de películas, que tendían generalmente al porno blando. Si antes, durante la dictadura franquista, el contenido sexual de las películas era minimizado, especialmente en aquellos casos considerados enfermizos (como el homosexual femeni-

no), lo que se ve a posteriori es lo opuesto: películas con escenas de sexo casi explícitas. Su meta era complacer al espectador heterosexual masculino, principal público objetivo de esas películas. En algunas de ellas se podía ver materializado el fetiche de muchos hombres: irrumpir en una relación lésbica y estar con dos mujeres a la vez. Caso de *La caliente niña Julieta* (de Ignacio F. Iquino, 1980).

Gráfico nº 2. Laura y Marta en  
*Me siento extraña*



Fuente: Martí Maqueda (1977)

En paralelo, empieza a emerger un cine con un discurso más comprometido. Menos tendencioso y morboso. Considerada un marco, la película *Me siento extraña* (de Enrique Martí Maqueda, 1977) muestra por primera vez una relación lésbica más allá de los estereotipos forjados por un cine de narrativa clásica<sup>iii</sup> y de clichés heredados del Franquismo. Marta y Laura, las protagonistas, no sufren ninguna disfunción psicológica ni son vampiras o están desesperadas por sexo. Diferente de otras películas rodadas incluso a posteriori, se ve aquí claras muestras de afectos y una escena de beso que no deja lugar a dudas: ellas son más que amigas que com-

parten piso. Tanto que la película muestra el rechazo de los hombres del pueblo hacia su orientación sexual. Otro mérito de la película es que la misma ha sido protagonizada por dos actrices muy populares en la época: Bárbara Rey y Rocío Dúrcal. Esto ha servido para atraer la atención del gran público, dando publicidad a la película, a la par que ayudó a visibilizar el tema lésbico, muy carente de representaciones filmicas hasta entonces.

En las décadas de 80 y 90 se percibe una mayor diversificación del tratamiento dispensado al lesbianismo en la cinematografía española. Esto se refleja tanto en los géneros (historias de amor, comedias, dramas, aventuras) como en los entornos en los que se ubican las tramas (zonas rurales, urbanas) y en los perfiles de los personajes (procedentes de diferentes clases sociales y edades, ejerciendo las más diferentes profesiones). Destacan como temas más recurrentes el amor entre mujeres en el convento, en la cárcel, en el internado, en pueblos recónditos y en ambientes citadinos. También los enredos interraciales — *Calé* (de Carlos Serrano, 1986) es un ejemplo — e intergeneracionales, caso de *El pájaro de la felicidad* (de Pilar Miró, 1993).



Gráfico nº 3. Carmen y Nani en  
*El pájaro de la Felicidad*



Fuente: Miró (1993)

Sin embargo, poco varían los argumentos de la gran mayoría de películas – y esto no sucede solo en el cine español – que versan sobre el amor entre mujeres. Fórmulas como las que narran historias de amor entre alumna y profesora, entre colegialas, entre monjas y compañeras de celda se repiten. Cuando la acción se ubica en zonas rurales, las tramas tampoco se diferencian mucho: casi siempre su argumento gira alrededor de una foránea, que muy probablemente proviene de un entorno urbano más liberal, que, al llegar a un pueblo, entabla amistad con una chica local, en muchos casos, familia política. Luego la amistad pasa a tener otro matiz, se convierte en algo más. El entorno bucólico, romántico por excelencia, parece ser el escenario preferido por muchos directores para contar historias sobre nuevas descubiertas y la pérdida de la inocencia: tiernas escenas de paseos por bosques contrastan con la reacción de rechazo de los habitantes locales. *Silvia ama a Raquel* (de Diego Santillán, 1979) es un ejemplo. Lo mismo se puede decir de

las películas ambientadas en conventos. Dramas como *Extramuros* (de Miguel Pica-zo, 1985) suelen mostrar cuán trágica puede ser la transgresión de vivir un amor prohibido, especialmente en un entorno religioso. Tales películas generalmente asocian el deseo por una igual con la culpa y un ‘merecido’ castigo: la mayoría de los desenlaces culmina con la muerte de una de ellas o la eminente separación de la pareja, entre otras consecuencias nefastas (locura, daños ‘irreparables’ a terceros). La única excepción a esta regla sería el tercer largometraje de Pedro Almodóvar: *Entre tinieblas* (1984), una comedia sin pudores en la que el sentimiento de culpa cede lugar al vicio. El director ya había flirtado con el tema en su ópera prima, protagonizada por una cantante punk lesbiana (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de 1979), y volvería a tratarlo en otras de sus películas, como *Tacones lejanos* (1991) y *Kika* (1993), pero sin volver a darle protagonismo.

Otros grandes nombres del cine español también han realizado películas en las que figuran personajes lésbicos: Daniel Calparsoro (*Pasajes*, 1996), Bigas Luna (*Huevos de oro*, 1993), Ventura Pons (*Caricias*, 1998), Vicente Aranda (*Libertarias*, 1996) y Fernando Trueba (*Belle époque*, 1992), entre otros.

**Gráfico nº 4. La anarquista lesbiana  
Pilar en Libertarias**



Fuente: Aranda (1993)

El hecho de que a partir de los años 80 se identifique una creciente diversificación de géneros y abordajes al enfocar el tema lésbico, y más aún en los años 90, paulatinamente libra a la cinematografía española de ciertos estigmas. La visibilidad lleva a la diversificación y viceversa. A partir del momento en que la realidad de las mujeres lesbianas se da a conocer, se percibe cuán diversas éstas son y, por ende, la ineficiencia de los esfuerzos por encasillarlas. Esto derrumba estereotipos y refleja el inicio de un proceso de normalización social que se ve más evidenciado a partir de la primera década del tercer milenio, coincidiendo con las conquistas legales alcanzadas por el colectivo LGTB. Muchas películas corales (como *En la ciudad*, de Cesc Gay, 2003, o *Los dos lados de la cama*, de Emilio Martínez Lázaro, 2005) – y también series de televisión como *Hospital central*, *Siete vidas*, *Aquí no hay quien viva* y *Los hombres de Paco* – pasan a contar con personajes lésbicos, aunque en tramas secundarias en algunos casos. Este tipo de narrativa, proveniente de la escuela melodramática, pasa ser

incorporada por el cine (la televisión ya lo había absorbido e insertado en los culebrones<sup>iv</sup>). De todas maneras, en esta última década, a pesar de que la cantidad no sea muy significativa, en términos cualitativos se pueden destacar títulos como los abarcados en este estudio, que dieron protagonismo irrefutable al personaje lésbico y han contribuido para que se hiciera más efectivo el cambio en su representación fílmica.

Historias de amor, comedias, suspense, aventuras, dramas, musicales. Películas corales, de época. Películas intimistas, crónicas de la vida contemporánea. Si por un lado la cantidad de largometrajes a abordar el tema lésbico no llega a ser numéricamente expresiva, habría que destacar la variedad de géneros que se han prestado a ello y el hecho de que algunos títulos han supuesto un gran avance en cuanto al trato y exposición de la cuestión. *Habitación en Roma*, por ejemplo, muestra a dos mujeres inmersas en una aventura sexual y sentimental durante la totalidad de su metraje.

Las escenas de sexo entre las dos no son sugeridas. Por lo contrario: llegan a ser casi explícitas. En otros tiempos, cuando esto sucedía era únicamente para satisfacer el morbo del público heterosexual masculino o degradar la imagen de la lesbiana al dotarla de una carga sexual ‘enfermiza’. Pero lo más usual era que los estudios evitaran el tema, considerado tabú. De modo que directores y guionistas, como

indica Alberto Mira (2008), se veían muchas veces obligados a dejarlo todo subentendido. Ciertas palabras no podían ser dichas, ciertos afectos no podrían ser claramente demostrados. Había que burlar la censura con ingenio y sutileza, llenando de ambigüedad las entrelíneas del discurso fílmico.

Se puede decir, por lo tanto, que la manera de representar al personaje homosexual femenino ha cambiado de manera considerable, ya que éste pasa a desvincularse de ciertos estereotipos y a hacerse más visible, especialmente si tenemos en cuenta que, hasta la década de 70, básicamente lo que se veía en pantalla eran:

*Vampiresas o mujeres hipererotizadas (...) Adolescentes quinquis que despiertan a una sexualidad desconocida, activistas comprometidos con una causa aún por perfilar, jóvenes pre-movida que experimentan con lo desconocido y guardesas de internados que ocultan pasiones que escandalizan (Melero 2010, 3)*

Para Melero (2010), la caída del régimen franquista fue fundamental para que se produjera un cambio en la manera como el cine español venía representando a las lesbianas, cambio este que se hace notar de manera más evidente a partir de finales de los años 70.

Desde luego, películas como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, de 1979, ya mostraban una clara ruptura con el estigma representacional que quedó asociado a

la lesbiana durante el régimen franquista, a pesar de no estar libre del todo de estereotipos. El sesgo macarra y obsesivo aún era latente. Solo más tarde, en los años 90, se podrá observar un cambio más efectivo en su representación cinematográfica. La obsesión por los reality shows impregnará también el cine, que tratará de acercarse a la realidad para luego ficcionarla. Como indica Imbert, esto es parte del proceso de visibilización de los sujetos sociales:

*Este saber narrativo está basado en el hacer-ver y el hacer-sentir, en el relato audiovisual en particular, y se actualiza mediante la visibilización de los objetos de saber y de los sujetos sociales (Imbert 2008, 125)*

Sin embargo, más allá de los cambios que llegan con la apertura política y las tendencias de una sociedad hipnotizada por el poder de alcance de los *mass media*, que pasan a invadir, ahora literalmente, la privacidad del espectador, también protagonista de la obra escenificada, habría que matizar el impacto de las victorias legales conquistadas en la primera década de este inicio de milenio sobre la cinematografía española contemporánea, teniendo en cuenta tanto el debate previo como la posterior aprobación de leyes como la que permite el enlace entre personas del mismo sexo y la de identidad de género. Habría, pues, que averiguar cómo el cine y su escrita absorbe estos cambios que ya

se ven reflejados en la cotidianeidad y los traslada a la pantalla:

*Si la vida cotidiana como dice Heller es el espejo de la historia, entonces es la riqueza de la sociedad, es decir, la esencia de cómo podemos explicar lo subrepticio de lo que está encima y entender la raíz; observar la vida cotidiana es poder entender el por qué de mis sin fin de comportamientos (...) La vida cotidiana es nuestro ser milimétricamente dividido en los diferentes roles que hacen nuestro modus vivendi. (Velarde 2006, 11)*

Por cuenta de ello, se optó por un diseño de investigación cualitativo que se centra en la descripción y el análisis de la narrativa audiovisual, privilegiando personajes y acciones, bien como sus relaciones con el entorno. Y también por elegir películas de distintos géneros a fin de englobar diferentes enfoques en esta reflexión. Por ello, se ha optado por incluir en la muestra dos películas más intimistas, una de la primera mitad de la década (*Sévigne*) y otra de la segunda mitad (*Habitación en Roma*). Una que abordara el tema en clave de humor (*A mi madre le gustan las mujeres*) y otra, diametralmente opuesta, que partiera para la denuncia (*Electroshock*).

## ***1.2. Habitación en Roma***

*Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010) empieza con dos mujeres caminando por una callejuela del centro de la ciudad. Se conocieron en un bar e inmediatamente se

sintieron atraídas la una por la otra. Cuando se acercan al hotel en el que una de ellas está hospedada, deciden alargar el momento. No habría que desperdiciar el tiempo. El día siguiente, a Natasha (Natasha Yarovenko) le tocaría volar a Rusia y a Alba (Elena Anaya), a España. Y aquella era la noche más corta del año, la primera del verano. Sin calcular los riesgos, se encierran en una habitación de hotel, donde se entregarán al placer y a la intemperie del cupido.

El hecho de que vivan su historia de puertas hacia dentro no las invisibiliza. Todo lo contrario. Desde un primer momento queda claro el tipo de vínculo que las une. No pasarían por hermanas, primas, amigas o compañeras de piso. No se les niega su sexualidad. Una explora el cuerpo de la otra, ambas tienen orgasmos. En casi la totalidad del metraje están las dos a solas en una habitación de hotel intercambiando caricias, besos, mentiras y secretos. Nada ni nadie cobra más importancia que ellas mismas en aquellas horas compartidas. No hay cualquier desviación del tema central. Directa, a la película de Julio Medem también se le pueden sumar otros méritos: además de mostrar a la lesbiana como un ser sexuado, no la encierra en un estereotipo. Alba no es ni ‘marimacho’, ni ‘vampiresa’. No tiene nada de frígida, ni odia a los hombres.

Gráfico nº 5. Alba y Natasha



Fuente: Medem (2010)

Hecha esta breve introducción, para profundizar en los puntos de inflexión fijados por el análisis narrativo, se hace necesario detallar ítems de la estructura narrativa: personajes, acciones, tiempo y espacio.

### Personajes (Alba y Natasha)

- Edad: Ambas tienen alrededor de 30 años.
- Profesión: Alba es ingeniera y Natasha, estudiante de arte.
- Rasgos de la personalidad: Alba, que se autodefine como “lesbiana de nacimiento”, es una mujer decidida que trata de seguir con su vida después que el destino le juega una mala pasada (el accidente fatal con el hijo de Edurne, su pareja). Natasha, que está a punto de casarse, al sentirse atraída por una mujer, se ve involucrada en una historia pasional y catártica que la hace enfrentar acontecimientos pasados que la han marcado y plantearse un futuro alternativo.

### Acciones

- Iniciativa: La sugerencia para que suban a la habitación y disfruten juntas una última copa la hace Alba. Natasha inicialmente resiste pero luego cede.
- Cómo se establece la conexión entre ellas y cuál es su naturaleza (sexual, afectiva): Las dos, después de flirtear, deciden pasar la noche juntas. Luego embarcan en una aventura en la que el deseo y el miedo van a la par. Y por lo menos en un primer momento, quizá para ocultar inseguridades y protegerse, fantasean acerca de sus vidas más allá de los límites del espacio y tiempo que comparten.
- Estructura narrativa: La película se centra en lo que ocurre entre las cuatro paredes de la habitación donde se encuentran las protagonistas. No hay tramas paralelas o subtramas. Solo las historias que ellas cuentan, inventan, viven. Sus enredos arrastran al espectador con ellas y, juntos, reconstruyen lo sucedido:

*El personaje es pues siempre, fruto de la colaboración por un lado, del efecto del contexto (subrayado por informaciones semánticas intratextuales) y por otro de la actividad de memorización y de reconstrucción realizada por el lector. (Hamon 1974, 13)*

Gráfico nº 6. Alba y Natasha en la cama



Fuente: *Medem* (2010)

## Tiempo

- Tiempo cinematográfico: Narrativa lineal.
- Cómo el tiempo es trabajado en la narrativa: La acción transcurre entre las últimas horas de la noche y las primeras de la mañana. Desde un primer momento se anuncia que la historia que empiezan a vivir Alba y Natasha tiene plazo de caducidad: por la tarde, ambas volverán a sus países de origen. El tiempo cobra protagonismo en esta historia: a la par que avanza, anunciando la eminente separación de ellas, las une. Con el paso de las horas, las dos muestran quienes son, se quitan las máscaras. Recogen la red de protección, se entregan. No hay tiempo para pensar en las consecuencias, para estudiar las acciones.
- Elipses temporales: La escena del bar, donde ellas se conocen, no es mostrada. La película arranca con una elipse espaciotemporal, ya que lo que ocurre allí solo es comentado. La primera es-

cena, desde el primer fotograma hasta el momento en que ambas llegan a la habitación, un plano secuencia, indica una narrativa lineal, casi a tiempo real. Esto no llega a darse del todo por la sublimación de los tiempos muertos (ejemplo: cuando Alba se queda dormida o cuando las dos se desnudan e intercambian caricias).

- Tiempos de los personajes: Según avanza la narrativa, se percibe un cambio de actitud gradual en ambas personajes. Las mentiras, forjadas para ocultar miedos e inseguridades, ceden lugar al sentimiento más allá de la atracción inicial. El punto de giro se da cuando Alba, desprevenida, se emociona al recordar algo del pasado. A partir de este momento, ella se desnuda emocionalmente y el vínculo entre ellas deja de ser primordialmente sexual.

## Espacio

- Dónde se da la acción: En una habitación de hotel en Roma.
- Ambientación: Actual, aunque el pasado ("La Roma de los Césares") se hace presente e impregna el recinto (las paredes de la habitación por ellas ocupada están decoradas con pinturas renacentistas). La dirección de arte cumple la función de ambientar la película en Roma, aunque apenas se vea la ciudad. La banda sonora original de Jocelyn Pook, con ciertas modulaciones

operísticas, y la canción *Loving strangers*, de Russian Red, también ayudan a ambientar la historia y la situación vivida por los personajes, respectivamente. Asimismo, la música es usada para puntuar la acción, ya que los insertos sonoros entran en momentos precisos: acompañando movimientos de cámara, destacando el estado anímico de los personajes.

- Elipses espaciales: Todo lo que transcurre fuera de la habitación es apenas comentado, no mostrado. Con raras excepciones: las imágenes que ve Alba en su cámara fotográfica y las consultas que hacen vía Internet (Google Maps).
- Cómo la cámara registra el espacio: Ésta invade la habitación (como la atracción invade a Alba y Natasha) y pasea por los cuerpos (mientras los contempla). La cámara, desde un primer momento, se ubica en la habitación: está allí desde antes que lleguen las protagonistas y nunca sale al exterior. Es el único testigo de lo que viven estas dos mujeres, casi un cómplice. La cámara no enseña nada más allá de lo que se puede ver desde los límites de la habitación (el pasillo del hotel por un lado y la vista del balcón por otro). Permanece allí, como si perteneciera a aquel espacio, así como la aventura vivida por las protagonistas. Primero las acompaña llegar (observándolas desde el balcón y luego desplazándose hacia la puerta a la espe-

ra de que entren a la habitación), después las ve marcharse (sin nunca abandonar la habitación, la cámara se asoma al balcón para la eminente despedida).

Gráfico nº 7. *Abrazadas en la bañera*



Fuente: *Medem* (2010)

- Relación de los personajes con el espacio: cómplice. Por más que no salgan de la habitación, salvo en la escena final, el hecho de que las dos estén en Roma es determinante para la narrativa. Y aunque la ciudad no aparezca más allá del balcón de la habitación, llega casi a convertirse en un personaje más. Tiene más peso narrativo que Max (el empleado del hotel, interpretado por Enrico Lo Verso), Edurne (pareja de Alba, interpretada por Najwa Nimri) y que el novio o la hermana de Natasha. Roma es la ciudad que les propicia aquella noche. Un escenario lleno de historia y pasado que envuelve a dos mujeres que solo tienen un presente fugaz.
- Espacio y muestras de afecto: En un primer momento, Natasha, a la par que le provoca y seduce a Alba, se muestra reticente y asustada. Llega a huir de la habitación cuando Alba se

queda dormida sin que apenas hayan tenido cualquier intimidad sexual más allá de caricias. Cuando finalmente se acuestan, se pone tensa por lo mucho que lo disfruta. Llega a decirle a Alba una y otra vez que lo suyo son los hombres. La reiteración indica que lo que en verdad busca es convencerse a sí misma de las palabras que profiere. Incluso le pide a Alba que la penetre con algún objeto, como la botella de vino que tiene al lado. Esto le causa un cierto mal estar a Alba, que no ve sentido en meter algo “masculino” entre ellas. Como Natasha insiste, Alba decide llamar a Max. Lo hace por poner a prueba a Natasha. Entre Alba y Max surge una extraña y efímera complicidad. Pero él sobra y ellas se vuelven a encerrar en la habitación a solas. Natasha no vuelve a mencionar nada al respecto. Pero insiste en que aquello que compartieron no debe salir de la habitación. El recurso utilizado por Alba para dismantelar el contradiscurso de Natasha es lo que Francisco García llama de antifonía:

*“La antifonía es una estrategia discursiva destinada a obtener más información sobre lo que se dice a través de la posibilidad del contradiscurso” (García, F. 3:2005)*

Las muestras de afecto en la intimidad, libre de miradas y juicios ajenos, les da libertad para experimentar sin tener que, supuestamente, asumir cualquier

compromiso o carga social. Pero esto no implica decir que Natasha no sea capaz de salir del armario (o de la habitación), sino que ella no sabe cómo lidiar con el deseo que la hace volver a la habitación de Alba (¿no habrá olvidado el móvil a propósito?) y los sentimientos que surgen. Natasha embarca en aquella aventura como quien salta al vacío, sin medir las consecuencias.

- El espacio y el cuerpo: El espacio de encuentro de los cuerpos es también la materialización del deseo, un cruce de fronteras que las libera del miedo inicial y las lanza más a fondo. La piel como superficie protege pero también es la vía de acceso para la sumersión en la intimidad – física y emocional – de la otra persona.
- Transfondo: el arte y la historia de Roma, los dramas personales previos de las protagonistas.

### ***1.3. Electroshock***

Pilar (Carme Elías) y Elvira (Susi Sánchez), dos profesoras que imparten clases en el mismo colegio y comparten piso (así como otras afinidades), se enamoran la una de la otra. Si los tiempos fueran otros, probablemente hubieran tenido un final feliz. Pero no. Corrían los últimos años de la dictadura franquista. En aquella España, muy diferente de la de hoy<sup>v</sup>, no se le permitía a una vivir una historia de amor fuera de los cánones



fijados por un régimen dictatorial respaldado por la iglesia católica. La homosexualidad era considerada una enfermedad y como tal debería ser ‘tratada’ y, si posible, ‘curada’.

Gráfico nº 8. Pilar recibiendo eletroshocks



Fuente: Claver (2006)

Basada en hechos reales, *Electroshock* (Juan Carlos Claver, 2006) traslada el debate acerca del lesbianismo al ámbito de lo privado (la familia) y de lo público (instituciones jurídicas y médicas), además de ubicar la historia en una época muy concreta, de privación de derechos civiles. En este contexto histórico adverso, tiene lugar el idilio y posterior drama vivido por dos mujeres que no luchan contra lo que sienten y se hacen visibles al no renunciar a estar juntas. A Elvira no le asusta descubrirse enamorada de Pilar, sino una posible represalia. Pilar, a su vez, no parece dispuesta a prescindir del amor de su compañera por miedo a ser marginada socialmente, puesto que ve que su afecto es correspondido. Por tal actitud paga un precio muy alto.

**Personajes** (Pilar Escobar y Elvira Blasco)

- Edad: Ambas tienen entre 40 y 50 años.
- Profesión: Ambas son profesoras.
- Rasgos de la personalidad: Elvira, que no tiene familia y cuenta con un círculo de amistades bastante reducido, es introspectiva y recatada. Pilar, alegre y valiente, ama la música y no se preocupa mucho por lo que los demás piensan.

**Acciones**

- Iniciativa: La toma Pilar, quien, después de regalarle a Elvira un collar, de aquellos que se traspasan de una generación a otra como herencia familiar, se ofrece para ponérselo a su compañera y al hacerlo le besa el cuello. Su acto las lleva a cuestionar qué tipo de vínculo las une. Tanto por la muestra explícita de cariño (compañeras de piso y amigas no se saludan de aquella manera) como por el valor simbólico del gesto. Pilar no le está haciendo un mero regalo a Elvira, la está invitando a ser parte de su familia. Feliz pero asustada, Elvira corresponde, ya que también le quiere a Pilar, pero no deja de cuestionar si aquello está bien o no. Al final, son ellas “dos mujeres” y les habían enseñado que aquello no era correcto. En una mezcla de sorpresa y alegría, le confiesa a su compañera sus temores y su amor.

**Gráfico nº 9. Pilar le pone el collar a Elvira**



Fuente: Juan Carlos Claver (2006)

- Cómo se establece la conexión entre ellas y cuál es su naturaleza (sexual, afectiva): Ellas se conocen en el ambiente laboral, entablan amistad y pasan a compartir piso. La naturaleza de la relación que, inicialmente era de amistad, luego gana otros tintes. La película no cuenta con ninguna escena de sexo, aunque sí muestra que dividen lecho. Básicamente las enseña intercambiando cariños y besos de puertas hacia dentro, haciendo picnic o paseando juntas por la ciudad. De todas maneras, no faltan demostraciones de afecto: Pilar es muy atenta con su compañera. Le regala flores, tiene detalles con ella.
- Estructura narrativa: La película arranca con una actitud desesperada de Elvira que, desde el hospital en el que se recupera de un intento fracasado de suicidio, repasa su vida con Pilar y la cadena de acontecimientos que la han llevado a estar internada allí. El punto de vista a partir del cual se dan a conocer los acontecimientos es el de Elvira, que funciona como testigo y protago-

nista de los hechos y, a la par, hace de narradora (a través de sus recuerdos, contados al psiquiatra que se hace cargo de su caso, el espectador se entera de lo que sucedió).

**Gráfico nº 10. Pilar y Elvira paseando**



Fuente: Juan Carlos Claver (2006)

## Tiempo

- Tiempo cinematográfico: Narrativa construida a partir de flashbacks.
- Cómo el tiempo es trabajado en la narrativa: La película abarca tres décadas. Empieza en la Barcelona de los últimos años de la dictadura franquista, cuando Pilar y Elvira impartían clases en un colegio de la ciudad y compartían piso. Luego se extiende por las dos décadas siguientes. El ejercicio de combinar dos o más tiempos permite que realidades distintas cohabiten y que una sea objeto de análisis de la otra. En el caso de *Electroshock* este recurso es utilizado con la finalidad de que se pueda ubicar dentro de la narrativa la relación causal entre ellas.

*...en el entendido que toda narración es siempre relatar en el tiempo una serie de acontecimientos que pueden in-*

*cidir en su lógica temporal o bien en su ficcionalidad dando lugar así a dos o más modelos de prescripción narrativa que están también en la base de toda creación artística. El tiempo unilineal puede disolverse para generar la divergencia y la alteridad de, ahora sí, otros mundos posibles que paradójicamente se pueden dar a la vez, con desenlaces diferentes en la historia. (Vázquez 2004, 2)*

- Elipses temporales: Como acompaña a los personajes a lo largo de tres décadas, la película privilegia los principales acontecimientos por ellas vividos en este íterin. De narrativa clásica, después del planteamiento inicial, se da la presentación de personajes, la introducción del conflicto (Pilar y Elvira son separadas cuando a la primera la internan en un psiquiátrico para curar su homosexualidad a base de electroshocks), el desarrollo de la trama (el reencuentro de las dos, los principales síntomas del proceso degenerativo que vive Pilar y la muerte de su padre), el clímax (Elvira es acusada de la muerte de Pilar) y el epílogo.
- Tiempos de los personajes: Con el transcurrir de la acción se percibe el efecto devastador del tratamiento al que Pilar fue sometida y cómo esto les afecta a ambas.

## Espacio

- Dónde se da la acción: Los principales escenarios son los que abarcan las esferas familiar (tanto el piso que comparten Pilar y Elvira como la casa de los padres de Pilar), laboral (el colegio en el que trabajan), médica (los hospitales donde Pilar recibe el tratamiento a base de electroshocks y al que acude Elvira después de su intento de suicidio) y jurídica (los tribunales donde Elvira es juzgada).
- Ambientación: Por tratarse de un película<sup>vi</sup> de época (pasado reciente), ya que la acción inicialmente tiene lugar en la Barcelona de finales de la década de 70, la labor de transportar al espectador para aquel entonces queda a cargo de la dirección de arte y vestuario, responsable de ubicar la acción en un espacio y tiempo determinado. Luego la trama las acompaña lo largo de las dos décadas siguientes.
- Elipses espaciales: Básicamente se restringen a las escenas de tribunal cuando se comentan eventos sucedidos anteriormente. Como los flashbacks empiezan con la narración escenificada de Elvira y enseguida ubican al espectador en la acción descrita, las elipses espaciales no son muy utilizadas en la película como recurso narrativo.

- Cómo la cámara registra el espacio: Por lo general, se utilizan los planos más abiertos para presentar el espacio donde se da la acción y los más cerrados para destacar la expresión de los protagonistas. Como los escenarios son austeros y escasean movimientos de cámara más elaborados, inevitablemente el peso de la obra recarga sobre la trama. Se priorizan acciones y diálogos.
- Relación de los personajes con el espacio: Elvira, que funciona como el hilo que conecta las diferentes épocas, es un personaje omnipresente (transita por casi todos los espacios<sup>vii</sup>). Estos le despiertan las más diversas sensaciones: el piso que comparte con Pilar es su puerto seguro; la escuela, el lugar donde ejercita su vocación. El hospital, una vía para recuperarse de su duelo físico y emocional. Los tribunales, el camino para ser absuelta. Y, en el caso de Pilar, la casa de sus padres representaría un sitio que le inspira fuerte sentimiento de no pertenencia. El piso que compartía con Elvira, a su vez, era una especie de oasis. El espacio donde compartía intimidad con la mujer que amaba, donde escuchaba la música que le apetecía. En fin, un sitio donde Pilar podría ser ella misma y estar fuera del alcance de miradas inquisidoras y juicios que coartaban su libertad. Pilar no se encierra en el armario. Son los demás quienes tratan de hacerlo.
- Espacio y muestras de afecto: las muestras de afecto más explícitas se dan de puertas hacia dentro. Sin embargo, el lenguaje corporal indica lo que una siente por la otra (miradas cómplices, gestos, detalles) estén donde estén.
- El espacio y el cuerpo: El cuerpo es el espacio donde queda reflejado todo lo que se vive. El de Pilar no deja de evidenciar las huellas dejadas por todo aquello a lo que fue sometida. Su aspecto apático después del tratamiento y su mirada distante son los indicativos más obvios. El cuerpo de Elvira también somatiza el desgaste por los acontecimientos vividos (la separación, las acusaciones, el ver sufrir a quien se ama, el sentimiento de impotencia). Desprenderse de aquellos cuerpos implicaría borrar todas estas huellas. El suicidio era la vía de escape.
- Transfondo: Como el acontecimiento detonante de la acción (la internación de Pilar en un psiquiátrico para revertir su condición de homosexual) tiene lugar en los últimos años de la dictadura franquista, queda claro el carácter de denuncia que emana de la película. Por lo menos dos vidas son destrozadas y una familia se desploma. Sin embargo, las menciones a Franco son escasas. En un momento dado, por ejemplo, se aprecian noticias al respecto en los titulares del periódico que lee el padre de Pilar. Pero es algo puntual. El di-

rector Juan Carlos Claver opta por utilizar el momento histórico más bien como transfondo, centrándose en el drama personal vivido por las protagonistas. Incluso porque la génesis del conflicto empieza en el entorno familiar: quien toma la decisión de someter a Pilar al tratamiento para ‘curarla’ de su ‘enfermedad’ es su madre. De todas maneras, hay que destacar que se trataba de una mujer religiosa viviendo en una sociedad que condenaba aquello. Y acaba ella siendo tan víctima de su prejuicio como su hija (Carmela termina sola y acometida por la culpa).

#### 1.4. *Sévigé*

Una prestigiosa directora teatral se enamora de un texto y, por ende, de la mujer que lo escribió. Cuando a Julia Berkowitz (Anna Azcona) le llega una obra inspirada en la trayectoria y producción literaria de Madame de Sévigé, le queda claro el reto que tiene por delante. Tanto por las emociones que le despierta la historia como por los sentimientos que empieza a nutrir por Marina (Marta Balletbò-Coll), su autora. La experiencia hace con que ella embarque en un proceso de autoconocimiento que la motiva a recuperar las riendas de su vida.

Gráfico nº 11. *Julia y Marina preparan la adaptación teatral*



Fuente: *Balletbò-Coll (2004)*

Por el simple hecho de tener como foco central una historia de amor protagonizada por dos mujeres, o por ser Marina, uno de los personajes clave, lesbiana, se podría decir que *Sévigé* (Marta Balletbò-Coll, 2004) le da visibilidad al tema lésbico<sup>viii</sup>. No obstante, resulta más enriquecedor matizar su planteamiento: ésta no es la típica historia de la mujer que, infeliz en su matrimonio, se descubre atraída por otra mujer y decide dar un giro radical a su vida. Es la historia de un encuentro. Y también de una descubierta: la prudencia y la comodidad pueden obstaculizar la felicidad. El tercer largometraje de la directora Marta Balletbò-Coll es un ensayo sobre el deseo que surge entre dos mujeres y cómo ellas lo perciben, lo asimilan, lo ocultan y lo exteriorizan.

#### Personajes (Julia y Marina)

- Edad: ambas tienen entre 40 y 50 años.
- Profesión: Julia es directora de un teatro y Marina, escritora.
- Rasgos de la personalidad: Julia, que parece muy segura de sí, no tiene su

vida tan bajo control como podría parecer a simple vista. Ya Marina es co-torra, imprevisible, expresiva. Y terriblemente tímida.

### Acciones

- Iniciativa: la toma Julia, quien, al darse cuenta de que una vez terminada la labor con el texto, muy probablemente perdería el contacto con Marina, la reta a no abandonar la habitación cuando ésta, sin saber más como manejar la tensión sexual que hay entre ellas, se despide. “Si te vas por esta puerta ahora, estarás cometiendo el mayor error de tu vida<sup>ix</sup>”, dispara Julia.
- Cómo se establece la conexión entre ellas y cuál es su naturaleza (sexual, afectiva): Indirectas, miradas y silencios constrictivos dan a entender que la atracción es recíproca. Marina, al percibirlo, intenta evitarlo pero no consigue imponer una barrera efectiva.

*Trata de decir la verdad y de mentir; de evadirse y comprometerse” (García 2009, 7).*

Como Julia sabe que Marina es lesbiana y por ocasiones busca estar a solas con ella en la expectativa de que suceda algo<sup>x</sup>, le cabe a Marina frenarlo, puesto que no sabe cómo lidiar con la situación. Es lo que ella trata de hacer, aunque con cierta torpeza. Quizá porque el deseo, por veces, anule la razón.

- Estructura narrativa: La narrativa prepara al espectador para el clímax, para el momento en que se materializará físicamente la atracción que sienten las dos. El proceso preliminar, que se extiende durante casi la totalidad del metraje, es la base de esta historia, narrada por Gerardo Valcárcel (Josep María Pou), crítico de teatro y marido de Julia, quien dialoga con el público y analiza lo que va sucediendo en pantalla. Éste es uno de los mayores aciertos de la película: dejarle al crítico la función de comentar y puntuar la historia, lo que funciona a la perfección como recurso narrativo y metalingüístico. Sus intervenciones y observaciones le ayudan al espectador a adentrarse en los dilemas vividos por las protagonistas. Su análisis es a la vez cercano y distante. Cercano por ser él el marido de una de ellas. Distante por su sentido crítico. Él le habla directamente al público, haciéndolo partícipe de la historia y también su cómplice, ya que, al fin y al cabo, él es otro vértice de este triángulo – ¿o sería cuadrángulo? – amoroso. Logra, de esta manera, lo que Vázquez llama de “recentrar” al lector (en este caso espectador):

*En todo trabajo de ficción se da por supuesto que aquello que es el caso, esto es, el reino de lo que existe con las posibilidades de ocurrencia, es recentrado en torno a las estipulaciones que el narrador presenta como el mundo real. Este*

*recentrar empuja al lector adentro de un nuevo sistema de realidad y posibilidad. Como un viajero a este sistema, el lector de ficción descubre no sólo un nuevo mundo real, sino también una variedad de “mundos posibles” que giran alrededor de él. (VÁZQUEZ, A. 2004: 9)*

## Tiempo

- Tiempo cinematográfico: Narrativa lineal.
- Cómo el tiempo es trabajado en la narrativa: De manera naturalista. Su compás es marcado por dos procesos que se dan en paralelo: el de adaptación de la obra teatral y el de enamoramiento. La acción se desarrolla de manera contenida y pausada, sin quiebras de ritmo.
- Elipses temporales: Son utilizadas para sublimar los tiempos muertos y avanzar en la narrativa. La más importante de estas elipses es la final: después del beso, se sabe, por medio del narrador, que Julia y Marina han empezado una relación. Pero se desconoce qué ha sucedido en este ínterin.

*Gráfico n° 12. Julia y Marina se abrazan, después de que la primera reta a la segunda a no abandonar la habitación*



*Fuente: Balletbò-Coll (2004)*

- Tiempos de los personajes: Ambas necesitan algo de tiempo para digerir lo que les sucede. Julia, una mujer muy atractiva que ha logrado destacar como directora de teatro, trata de lidiar con el vacío existencial llenando su tiempo con actividades laborales y aventuras sexuales: mantiene una relación extramatrimonial con el joven programador del teatro que ella dirige y se esfuerza por cumplir una ajetreada agenda social. Marina, que tanto en su vida privada como en su proceso creativo es algo peculiar, le fascina a Julia al insertarla en el mundo de Madame de Sévigné, la marquesa que parecía tenerlo todo pero no terminaba de hallarse: no sentía como suya su propia existencia. De la identificación con la obra, surge la curiosidad por la autora. Cuando ambas comienzan a trabajar juntas en la adaptación teatral del texto para su puesta en escena, se establece una creciente la tensión sexual entre ellas.

## Espacio

- **Dónde se da la acción:** Básicamente en el entorno laboral por el que se mueven los personajes. Por cuenta de la obra en la que están trabajando, pretexto para que se vean cada vez con más frecuencia, Julia y Marina suelen reunirse o en las inmediaciones del teatro o en la casa de Julia. Lo que sucede en el espacio físico – la entrada de Marina en el mundo de Julia – también se da a nivel emocional.
- **Ambientación:** Actual, transporta al espectador para la vida cotidiana de sus protagonistas. Mientras Marina vive en las afueras, alejada de ciertos cánones sociales y del epicentro cultural efervescente de la capital, Julia, divide su tiempo entre las actividades del teatro y los eventos con artistas y periodistas del circuito escénico barcelonés.
- **Elipses espaciales:** Las transiciones son utilizadas para indicar el paso del tiempo. Funcionan como elipses tanto espaciales como temporales, puesto que no se ve lo que ocurre y se sublima el tiempo transcurrido.
- **Cómo la cámara registra el espacio:** Predominan los planos abiertos cuando se muestra un escenario por primera vez. Hecha la presentación del espacio, se manejan más planos medios y cerrados. De esa manera, la cámara no solo ubica la acción en el espacio, sino que, acto seguido, penetra en el universo de sus personajes, a la par que se acerca a ellos.
- **Relación de los personajes con el espacio:** Todo gira alrededor del teatro y sus bastidores, de su espacio físico y ‘extra físico’, aunque mediante recursos de edición (imágenes que se congelan) y fotografía (saturación de color), se le recuerda al espectador constantemente el estar delante de una obra cinematográfica.
- **Espacio y muestras de afecto:** Quedan en la intención o son sofocadas hasta el clímax.
- **El espacio y el cuerpo:** El cuerpo se proyecta en el espacio, comunica. Le delata a uno. Por eso a Marina le da miedo encerrarse en cualquier espacio con Julia. Le asusta estar a solas con ella. Su temor hace con que una sala amplia, como la de la casa de Julia, resulte claustrofóbica.
- **Transfondo:** Metalingüístico. Se utiliza el cine para retratar al ambiente teatral. Un medio de comunicación para hablar/representar a otro. Con respecto a la historia de Madame de Sevigné, ésta no queda relegada a mero trasfondo, sirve para ayudarle a Julia en su proceso de replanteamiento y autocognocimiento.



### ***1.5. A mi madre le gustan las mujeres***

Elvira (Leonor Watling), Jimena (María Pujalte) y Sol (Silvia Abascal), como las hijas del Cid, son tres hermanas que tienen entre veinte y treinta años. Ellas acuden a la casa de su madre para felicitarla por su cumpleaños. Sofía, una pianista de gran prestigio, aprovecha la ocasión para darles una noticia: se ha vuelto a enamorar. Las tres se alegran. Recelosa, Sofía (Rosa María Sardà) les dice que se trata de una persona más joven. Les parece fenomenal. Sofía decide entonces presentarlas a Eliska (Eliska Sirová), la chica checa con la que está saliendo. Sorprendidas, ellas tardan en esbozar una reacción. Posteriormente elaboran un plan para separar a la pareja.

*Gráfico nº 13. Sofía y su familia*



*Fuente: Féjerman y París (2002)*

Sin pretensiones más allá de entretener, la película habla del lesbianismo en el ámbito familiar. Lo hace sin prejuicios y huyendo de lo obvio (es la madre quien se ve envuelta en una relación homoafectiva). Y a pesar de no profundizar en temas como el amor intergeneracional e intercultural,

trata la cuestión lésbica con respeto. Incluso muestra cómo el acto de valentía de la madre repercute de manera positiva en la vida de cada una de sus tres hijas: Elvira decide abandonar un trabajo que no la llena y redefinir su vida también en el campo afectivo. Jimena se da cuenta de que más vale enfrentarse al mundo que vivir de apariencias cuando una relación ya no da más de sí. Sol encuentra el amor y da señales de que finalmente va a madurar.

#### **Personajes** (Sofía y Eliska)

- Edad: Sofía tiene alrededor de 60 años y Eliska, 30.
- Profesión: Sofía es pianista y Eliska estudia música.
- Rasgos de la personalidad: Sofía es una mujer elegante de clase media/alta, realizada en su vida profesional. Eliska, una estudiante dedicada y tranquila.

#### **Acciones**

- Iniciativa: se desconoce quién toma la iniciativa, puesto que cuando la película inicia la relación ya ha sido formalizada. Diferente de los otros títulos analizados, aquí no se acompaña el proceso de enamoramiento de una pareja lésbica. Incluso porque el tema central es otro: cómo la familia recibe la noticia de que la matriarca se ha echado novia.
- Cómo se establece la conexión entre ellas y cuál es su naturaleza (sexual, afectiva): De manera calmada y sin pri-

sas. Más que frenesí, se percibe mucha complicidad y afinidad entre Sofía y Eliska. No hay escenas de sexo, sino de las dos en la intimidad: disfrutando del vino, de la música. Una le prepara la comida a la otra. Básicamente se ve a la pareja en su día a día. Un logro en términos de ‘normalización’ social, puesto que, sin fantasear o idealizar, las muestra cercanas al espectador, encarando su rutina como cualquier otra mujer.

- Estructura narrativa: Por tratarse de una comedia romántica, esta la película no profundiza en ciertos dramas personales y dilemas existenciales. Su estructura es la de una película coral: cuenta con una trama principal y por lo menos dos subtramas<sup>xi</sup> (cada una de las hijas tiene un tema pendiente que solucionar, aunque los de Elvira ganan mayor destaque). Ella es la protagonista, la mayor afectada por la revelación que hace la madre. Llega incluso a cuestionar su propia sexualidad. Si Sofía y Eliska lo asumen todo con mucha tranquilidad y naturalidad, Elvira parece estar al borde de un ataque de nervios. Tanto que en un momento dado, confundida por las circunstancias, le besa a Eliska. La pareja solo tendrá su paz perturbada cuando las tres hijas de Sofía empiecen a tejer intrigas para separarlas.

*Gráfico nº 14. Elvira le besa a Eliska (curiosamente, la única escena de beso no la protagoniza la pareja lésbica, sino una de las hijas de Sofía y Eliska)*



*Fuente: Féjerman y París (2002)*

## Tiempo

- Tiempo cinematográfico: narrativa lineal.
- Cómo el tiempo es trabajado en la narrativa: De manera naturalista. Por tratarse de una película contemporánea que ubica su acción en la actualidad (año 2001), su abordaje es cercano. El único desfase en este sentido reside en el hecho de que la solución encontrada para hacer posible un final feliz redondo sea la realización de una boda entre Eliska — que necesita regularizar su situación para permanecer al lado de Sofía en España — y el novio de Elvira. Teniéndose en cuenta que el largometraje fue rodado antes de que se aprobara la ley que permite el enlace entre personas del mismo sexo, no sería posible, como hoy lo es, que Sofía y Eliska se hubieran casado.
- Elipses temporales: el inicio de la relación entre Sofía y Eliska puede ser considerada una elipses temporal. El

espectador desconoce en qué circunstancias ha surgido el vínculo afectivo entre ellas. Fuera esto, las otras elipses temporales, por tratarse de una película de narrativa clásica, se utilizan básicamente como recurso para sublimar los tiempos muertos.

- Tiempos de los personajes: Sofía y Eliska, por la complicidad que tienen, parecen llevar años juntas, aunque no sea así. Encaran el afecto que surge entre ellas con templanza. Nada parece preocuparlas. Ni la diferencia de edad ni los diferentes orígenes. Ellas no tienen cualquier tipo de problema. Los problemas los tienen los demás: especialmente las hijas que parecen muy progresistas, pero tardan mucho en aceptar a la pareja de la madre.

## Espacio

- Dónde se da la acción: Como suele ocurrir en películas de narrativa clásica, los principales escenarios son las residencias de los personajes y sus locales de trabajo. También los sitios públicos – parques, discotecas, calles – por los que ellos transitan.
- Ambientación: Actual. La labor de la dirección de arte es la de relacionar los espacios privados con los personajes que los ocupan, reflejando particularidades de sus personalidades. La casa de Sofía es sofisticada. La de Elvira, acogedora. La habitación de Sol, un caos.

- Elipses espaciales: Hay gestos de cariño y por el trato que una dispensa a la otra se percibe que Sofía y Eliska tienen una relación de pareja. Las elipses espaciales (en momento alguno las vemos compartiendo un momento más íntimo) obvian ciertas prácticas. Pero esto no implica que la película anule la sexualidad de ellas ni maquille el tipo de vínculo que las une. Sofía presenta a Eliska como su novia. Como indica Foucault (1998), es importante que se llamen las cosas por su nombre. No queda nada subentendido. Ella, además, hace uso del discurso oral para aclarar el tipo de vínculo que las une.
- Cómo la cámara registra el espacio: Presentando los escenarios de manera dinámica sin atenerse mucho a los detalles. El guión, sencillo y eficiente, sostiene el frescor y el buen ritmo de la historia al combinar secuencias de situaciones graciosas con eficacia narrativa.
- Relación de los personajes con el espacio: Sofía se encuentra en su propio terreno. Continúa viviendo en su casa, la misma que compartió con su marido y las tres hijas del matrimonio. Para Eliska, todo es nuevo. Por esto el esfuerzo de Sofía en hacer con que ella se sienta acogida en aquel entorno familiar.
- Espacio y muestras de afecto: Detalles y gestos son las maneras usadas por

Sofía y Eliska para demostrar el cariño recíproco que sienten.

Gráfico nº 15. Sofía y Eliska en un momento de complicidad al piano



Fuente: Féjerman y París (2002)

- El espacio y el cuerpo: Según Garrido (1996), la relación del personaje con el espacio se verá afectada por haber sido éste o el testigo o el causante más o menos lejano de infortunio o felicidad. En el caso que nos ocupa, el principal escenario de la película, la casa de Sofía, es el espacio donde los principales personajes coinciden, el que remite a un pasado de comunión y placidez. Bajo aquel techo, Sofía educó a sus tres hijas y vivió por muchos años feliz al lado de su ex marido, con quien mantiene una relación harmoniosa en el presente. Su cuerpo de alguna manera pertenece a aquel lugar. De manera que cuando ella decide abrir las puertas de su casa a Eliska, lo que de hecho hace es invitarla a ser parte de su vida. Le ofrece un presente por compartir, sin sublimar el pasado.
- Transfondo: La película juega con una ruptura de expectativa: es la matriarca,

una señora de 60 años, quien se envuelve con otra mujer.

## 1.6. Últimas consideraciones

### El abordaje intimista

En *Habitación en Roma*, aunque sus protagonistas se encierran en un hotel, vale reiterar, éstas no pretenden esconderse de los demás. Solamente desean estar a solas (en aquella habitación no cabe nadie más). Y, a la par que dan la espalada al mundo exterior, se abren la una para la otra. Lo que viven ellas es, fundamentalmente, una historia de amor. Funcionando como el eje principal de la trama, ellas prácticamente no interaccionan con otros personajes. El único personaje que se presenta en el mismo tiempo narrativo que ellas es Max, el empleado del hotel. También se escucha a Natasha hablando por teléfono con su hermana, pero ésta no llega siquiera a aparecer en escena. Tampoco su mencionado novio. Ya a Edurne, pareja de Alba, solo se la ve por la cámara fotográfica. De manera que, fuera las protagonistas, los demás personajes, sirven meramente de apoyo, están allí apenas para contextualizar el entorno más inmediato de Alba y Natasha.

En *Sévigne*, sucede lo mismo: la pareja lésbica es el eje central de la historia, aunque su abordaje no es tan intimista como el de *Habitación en Roma*, de modo que la relación de Julia y Marina con los demás personajes cobra más importancia.

Ellas interactúan con ellos, que no son simplemente utilizados (caso de Max) o citados (caso de Edurne, del novio y de la hermana de Natasha) como en *Habitación en Roma*. En *Sévigne*, los personajes secundarios aportan algo a la trama en términos dramáticos. Incluso el marido de Julia, Gerard, tiene un papel de suma importancia en la trama: es su narrador.

### Proceso de enamoramiento

La única de las películas seleccionadas que no muestra el proceso de enamoramiento de una pareja de lesbianas es *A mi madre le gustan las mujeres*. Quizá porque este no sea su tema central, una vez que se priorizan las reacciones de las tres hijas de Sofía cuando éstas se enteran de que la madre se ha echado novia. Los demás títulos no lo obvian pero centran el foco de atención en diferentes etapas del proceso de enamoramiento. En *Sévigne*, se puede observar las preliminares hasta que finalmente se besan. En *Habitación en Roma*, el durante, ya que no se ve el momento en el que se conocen en el bar. En *Electroshock*, todo, del inicio al fin: desde la primera muestra de cariño hasta el fallecimiento de una de ellas.

Luego, la manera como se trabajan las elipses en dos situaciones específicas en *Habitación en Roma* y *Sévigne* también merecen mención: la escena del bar, donde Alba y Natasha se conocen, no es mostrada. Así como no se ve qué ocurre entre Julia y Marina después que se besan y abrazan.

### Estereotipos

*Habitación en Roma*: Esquivándose de estereotipos, Natasha no es la típica curiosa que decide probarlo con otra mujer. Ella no lo estaba buscando. Tiene un novio al que quiere. Lo que pasa es que se descubre irremediabilmente atraída por otra mujer, cosa que nunca le había sucedido antes. Alba también está lejos de cuadrar en el prototipo de la lesbiana, que va a por todas y no deja escapar una conquista. Ama a su mujer. Tanto que, en un momento dado, le dice a Natasha “todo en ti me asusta”. La desarma el arrebatado de pasión, el sentimiento que surge.

El único paréntesis que cabría citar aquí sería el punto andrógino de Alba<sup>xii</sup>.

*Sévigne*: en Marina sí se podría identificar algo del estereotipo de la lesbiana, aunque su caracterización, algo señorial e informal a la vez, no sea un cliché. Se la puede identificar como lesbiana más por su manejo de la pluma. Lo mismo se puede decir de Alba.

### La primera experiencia lésbica

Tanto en *Sévigne* como en *Habitación en Roma*, se identifica un tema muy recurrente en las películas de temática lésbica: la primera experiencia de una mujer con otra mujer. En los casos de las películas mencionadas, ésta se da cuando las que han tenido un pasado hasta entonces exclusivamente heterosexual (Julia y Natasha) se acercan a mujeres que se declaran abiertamente lesbianas (Marina y Alba).

Ni en *Sévigne* ni en *A mi madre le gustan las mujeres*, películas en las que dos mujeres maduras se involucran con otras mujeres después de un extenso pasado heterosexual, centran su narrativa en las salidas

del armario de los personajes en cuestión. Quizá éste sea un indicativo de que el ‘outing’ haya perdido fuerza. Cada vez más la visibilidad se conquista en el día a día, con naturalidad. El cine lo refleja.

## Comparaciones finales

PELÍCULAS	Habitación en Roma	Electrohock	Sévigne	A mi madre le gustan las mujeres
Tema central	Sí	Sí	Sí	Sí, aunque desde el punto de vista de un tercer personaje
Estereotipo	No	No	No	No
Tono	Íntimo	De denuncia	Íntimo	Cómico
Una de las personajes vive su primera experiencia lésbica (afectivo-sexual)	Natasha	Elvira	Julia	Sofía
Una de las personajes tiene una pasado homo-afectivo previo	Alba	No se sabe si Pilar sí	Marina	No se sabe si Eliska sí
Una de las personajes se considera hetero/bisexual	Natasha			
¿Cuenta con algún personaje en el armario?	No	No	No	No
Muestras de afecto, escenas de sexo	Sí, hay muestras de afecto y escenas de sexo, casi explícitas.	Sí, básicamente besos y cariños. Sin escenas de sexo.	Sí, básicamente besos y cariños. Sin escenas de sexo.	Sí, básicamente besos y cariños. Sin escenas de sexo.
Status social	Clase media	Clase media	Clase media	Clase media
Relación intergeneracional				X
Relación intercultural	X			X

## Conclusiones

- La mayoría de las películas producidas acerca del tema se restringen a entornos urbanos de clase media (las cuatro seleccionadas para el análisis narrativo son ejemplo de ello). Por lo tanto, la diversi-

dad representacional del personaje lésbico en el cine español contemporáneo aún no se da de manera amplia si consideramos esta variable.

- A pesar de que se hable cada vez más abiertamente sobre lesbianismo en el cine español y que las lesbianas ya pasen a ocupar tramas centrales en lugar de estar relegadas a papeles secundarios, son pocos los títulos que llegan al circuito comercial y, por ende, a un público más variopinto. De las cuatro películas seleccionadas, por ejemplo, solo *Habitación en Roma* y *A mi madre le gustan las mujeres* han sido ampliamente distribuidas<sup>xiii</sup>.

- Al igual que populares series de televisión, muchas películas pasaron a contar con lesbianas en subtramas paralelas a la principal en esta última década. Esto demuestra que tanto un vehículo como el otro se ha ocupado de absorber el personaje central del debate en torno a la ‘normalización social’ de lesbianas y gays una vez instaurada la discusión acerca de la igualdad civil reclamada por el colectivo LGBTQ, que culmina en la posterior aprobación de la ley que permite el enlace entre personas del mismo sexo en España.

- Se podría establecer un paralelismo entre dicha ‘normalización’ – legal y social – que ha experimentado el país en esta primera década del tercer milenio y la manera como el cine español contemporáneo representa a las lesbianas. Por lo general, libre de estereotipos. Diferente de antes (hasta por lo menos la primera mitad de la década de 70), cuando los personajes homosexuales se prestaban básicamente a ser el hazmerreír del espectador o a personificar el rol antagonico (como en el caso del género

de horror), el cine español se está mostrando más respetuoso con las lesbianas. Incluso cuando las inserta en enredos cómicos, caso de *A mi madre le gustan las mujeres*.

- Si antes el colectivo LGTB estaba unido en favor de un objetivo común – la consecución de la igualdad civil –, la ‘lucha’ ahora está más difusa: el agotamiento del sistema binario de clasificación de género cede paso a nuevas formas de relacionarse y de encarar la sexualidad. Esto se ve reflejado en el abordaje naturalista y cercano, libre de juicios de valores, que parece despuntar como tendencia. No por casualidad, el cine español contemporáneo se ocupó de mostrar a lesbianas en historias más intimistas, caso de *Habitación en Roma* y *Sévigne*, obviando el discurso panfletario/ reivindicativo. Por lo menos en términos de ficción, pocos fueron los largometrajes, como *Electroshock*, que se han centrado en denunciar la dura realidad enfrentada por algunas lesbianas. La función de denunciar las injusticias sufridas por el colectivo LGTB encontró en la producción de documentales<sup>xiv</sup>, más que en la ficcional, un importante aliado.

- Otro punto positivo: se percibe la aceptación de la condición lésbica del personaje en las diversas esferas de su vida (círculo de amistades; entorno familiar, laboral), incluso por parte sí mismo. Ya no se asocia el lesbianismo con un destino trágico o con un cuadro enfermizo. La única película que lo hace es *Electroshock*, pero no se puede dejar de considerar que está basada en

hechos reales que tuvieron lugar durante el periodo dictatorial.

- Si el cine ha construido, con el paso de los años, una imagen de lesbianismo que, lejos de servir como un referente para las mujeres lesbianas, se ha convertido en un lugar común dentro del imaginario erótico heterosexual masculino, hoy se puede percibir

que las películas de temática lésbica buscan al público lésbico. Éste y el gran público pasan a constituir su principal 'target'. Las tardías representaciones de estos personajes en la cinematografía española y la casi ausencia de referentes lésbicos solo empieza a sanarse en la contemporaneidad.

## Referencias

Chatman, S. (1990). *Historia y Discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.

Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.

García, F. (2009). Una retórica de la publicidad: de la naturaleza inventiva a la verdad metafórica. *Pensar en Publicidad*. Volumen I. Nº 2.

García, F. (2005). Una aproximación a la historia de la retórica. *Revista Icono 14*, Nº 5.

Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

Hammon, P. (1977). Para un estatuto semiológico del personaje. En: Mozejco de Costa, T. (trad.): *Apuntes de Cátedra*. 2004. U.N.C. Córdoba, Argentina.

Imbert, G. (2008). *El transformismo televisivo: Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

Melero Salvador, A. (2010). *Placeres ocultos — Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious Ediciones.

Ministerio de Cultura. *Anuarios del Cine Español, 2001-2010*. Madrid: España. Publicación anual del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales. Recuperado de <http://www.mcu.es/cine/CE/Anuario/Anuario.html>

Mira, A. (2008). *Miradas insumisas: Gays y lesbianas en el cine*. Madrid: Eagles.

Todorov, T. (1965). *Teoría literaria de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos.

Vásquez Rocca, A. (2004). *Mundos posibles y ficciones narrativas*. A parte Rei: Revista de Filosofía, Nº 37. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>

Velarde, S. F. (2006). Sociología de la vida cotidiana. *Revista Sincronía*: Recuperado de <http://sincronia.cucsh.udg.mx/velardew06.htm>

Viñuales, O. (2002). *Lesbofobia*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

## Filmografía

Almodóvar, P. (1979). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. España: Figaró Films.

Almodóvar, P. (1984). *Entre tinieblas*. España: Tesauro S. A.

Almodóvar, P. (1991). *Tacones lejanos*. España: El deseo.

Almodóvar, P. (1993). *Kika*. España: El deseo.



- Aranda, V. (1996). *Libertarias*. España: Sogetel / Lola films.
- Balletbò-Coll, M. (1995). *Costa Brava (Family Album)*. España: Marta Balletbò-Coll.
- Balletbò-Coll, M. (2004). *Sévigé*. España: Costa Brava Films.
- Bellmunt, F. (2002). *Lisístrata*. España: A. Llorens Oliver P.C. / Fair Play Productions.
- Bofill Maggiora, R. (2005). *Hot milk*. España: Canonigo Films.
- Calparsoro, D. (1996). *Pasajes*. España: El deseo.
- Candel, S. (2007). *Dos miradas*. España: Sergio Candel.
- Claver, J. C. (2006). *Electroshock*. España: Dacsa Produccions / Kines Producciones / Zip Films.
- De Ossorio, A. (1972). *Noche de terror ciego*. España - Portugal: Plata Films / Interfilme.
- Díaz Yanes, A. (2001). *Sin noticias de Dios*. España - Italia - Francia - México: Cartel / Tornasol / Flamenco Films / DMVB / Eyescreen / Ensueño Films / Telemadrid.
- Epstein, R.; Friedman, J. (1995). *Celuloide oculto*. EE. UU.: Arte / Brillstein-Grey Entertainment / Channel Four Films / Columbia Pictures Television / Home Box Office / Sony Pictures Classics / Telling Pictures / Zweites Deutsches Fernsehen.
- Féjerman, D.; París, I. (2002). *A mi madre le gustan las mujeres*. España: Fernando Colomo Producciones Cinematográficas S. L.
- Fernández, L. (2008). *Oscar - una pasión surrealista*. España: Report Line.
- Franco, J. (1973). *Las vampiras*. España - Alemania del Oeste: Cooperativa Cinematográfica Fénix / Telecine Film.
- Garay, J. (2009). *Eloise*. España: Els Quatre Gats Audiovisuals / Televisió de Catalunya (TV3).
- García, M. (2001). *Todo me pasa a mí*. España: Iris Star.
- Gay, C. (2003). *En la ciudad*. España: Messidor Films.
- Gutiérrez, C. (2005). *El calentito*. España: Canal+ España / Estudios Picasso / Telespan 2000.
- Iquino, I. (1980). *La caliente niña Julieta*. España: Klapisch, C. (2002). *L'auberge espagnole (Una casa de locos)*. Francia - España: Ce Qui Me Meut / Mate Production / Castelao Productions / Studio Canal / Vía Digital.
- Luna, B. (1993). *Huevos de oro*. España - Francia - Italia: Lolafilms / Filmauro / Ovídeo TV S.A. / Hugo Films S.A. / Lumière.
- Martel, L. (2004). *La niña santa*. Argentina - Italia - Holanda - España: La Pasionaria S. R. L. / R&C Produzioni / Teodora Film / El deseo / Fondazione Montecinemaverita / Hubert Bals Fund / Lita Stantic Producciones.
- Martí Maqueda, E. *Me siento extraña* (1977). España: Oscar Guarrido Tizón.
- Martínez Lázaro, E. (2005). *Los dos lados de la cama*. España: Telespan 2000 / Telecinco.
- Martínez Torres, A. (2007). *Les pel·lícules del meu pare (Las películas de mi padre)*. España: Els Quatre Gats Audiovisuals.
- Mastrocinque, C. (1964). *La maldición de los Karnstein*. España - Italia: Alta Vista / Hispamer Films / MEC Cinematografica.
- Medem, J. (2010). *Habitación en Roma*. España: Morena Films.
- Miró, P. (1993). *El pájaro de la felicidad*. España: Central de Producciones Audiovisuales S. L.
- Picazo, M. (1985). *Extramuros*. España: Blau Films.
- Pons, V. (1998). *Caricias*. España: Els Films de la Rambla / TVE / TV3.
- Puenzo, L. (2009). *El niño pez*. Argentina - Francia - España: Historias Cinematograficas Cinemania / MK2 Productions / Wanda Visión S. A.
- Santillán, D. (1979). *Silvia ama a Raquel*. España: Eguiluz Films.
- Scott, J. (2009). *Cracks*. España - Reino Unido - Irlanda - Francia - Suiza: Scott Free / IFC Films.
- Seidelman, S. (2001). *Tardes de Gaudí*. España: Lola Films.

Serrano, C. (1986). *Calé*. España: Carlos Serrano Producciones Cinematográficas S. A.

Soler, L. (2007). *Vida de familia*. España: Adivina Producciones S.L. / Cibeles Producciones / General Video Producciones / Just Films.

Son, C. (2006). *El mar no es azul*. España: Conrad Son Media.

Trueba, D. (2003). *Soldados de Salamina*. España: Lola Films.

Trueba, F. (1992). *Belle Epoque*. España: Animatógrafo / Fernando Trueba Producciones Cinematográficas S. A. / Lola Films.

Vera, G. (2002). *Deseo*. España - Argentina: Antena 3 Televisión / Lola Films / Vía Digital.

Vila, C. (2005). *Falsa culpable*. España: Prodigium Audiovisual.

### *Cita de este artículo*

GONZÁLEZ, C. (2011) Visibilidad y diversidad lésbica en el cine español. Cuatro películas de la última década. *Revista Icono14 [en línea] 1 de Octubre de 2011, N° 3 Vol. Especial*, pp. 221-255. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>

---

## NOTAS

<sup>i</sup> 'Target' puede ser usado como sinónimo de 'público objetivo', es decir: el segmento específico a cual va dirigida la película.

<sup>ii</sup> URL consultada el 7 de mayo de 2011: <http://www.mcu.es/cine/CE/Anuario/Anuario.html>

<sup>iii</sup> Como indicado en el documental *El celuloide oculto* (Dir.: Rob Epstein, Jeffrey Friedman, EE.UU., 1995, 102min.), las lesbianas generalmente eran mujeres perturbadas u obsesivas, sexualmente desequilibradas o frías. Ésta fue la imagen que el cine ha ayudado a forjar y que el imaginario colectivo tenía asimilada. Se mencionan títulos que lo ilustran como *Rebecca* (Dir.: Alfred Hitchcock, EE. UU., 1940, 130 min.) y *La calumnia* (Dir.: William Wyler, EE. UU., 1961, 107 min.).

<sup>iv</sup> Como su duración suele extenderse por meses y en algunos casos por años, los culebrones suelen tener estructura coral.

<sup>v</sup> Esto queda claro con la introducción en la trama del personaje de Mario (Sergio Caballero), el más aplicado de los alumnos de Elvira, que en versión adulta será el abogado encargado de su defensa y amigo fiel. La naturalidad con la que vive su sexualidad (tiene un compañero sentimental que siempre lo acompaña y apoya), nos permite hacer una lectura más contemporánea de la aceptación de la homosexualidad, aunque masculina en el caso. Se percibe tanto un cambio de actitud por parte del personaje homosexual (que no permite que lo estigmaticen: Mario tiene alguno que otro enfrentamiento con el policía encargado del caso) como del entorno, más respetuoso.

<sup>vi</sup> El término más adecuado sería telefilm, ya que fue realizado para exhibición en televisión.

<sup>vii</sup> Las pocas excepciones serían el interior de la casa de los padres de Pilar y del hospital donde internan a su compañera para curar su homosexualidad a base de electroshocks. Y, en el tiempo presente, los lugares revisitados por la policía. No transita por ellos ahora, aunque lo haya hecho en el pasado.

<sup>viii</sup> El que en una película haya personajes lésbicos no implica el desarrollo narrativo de un vínculo homoafectivo. Es considerable el número de películas que cuentan con personajes lésbicos pero anulan su sexualidad. No es el caso de *Séigné*.

<sup>ix</sup> Texto proferido por Julia en la secuencia anterior al epílogo de *Séigné*.

<sup>x</sup> Son muchas las películas que versan sobre el lesbianismo en las que cuando una mujer con un pasado heterosexual se envuelve con una lesbiana, es ésta quien se acerca y toma la iniciativa.

<sup>xi</sup> Las subtramas acompañan a las tres hermanas en sus aventuras y desventuras. Elvira, algo neurótica, siempre mete la pata cuando conoce a alguien que merece la pena, y aunque tenga talento y trabaje en una editorial, no se atreve a enseñarle a su jefe la novela que escribió. Se trata con un psicólogo más interesado en seducirla que curarla. Jimena es infeliz en su matrimonio y no se pone de acuerdo con el marido sobre cómo educar al hijo que tienen. Sol, la más joven, es una cantante de carácter alegre y un poco desubicada, con fama de rompecorazones.

<sup>xii</sup> La androginia suele ser equivocadamente asociada al lesbianismo. Olga Viñuales (2002) llama la atención para la tendencia a confundirse ciertos conceptos. No se le pudo inferir una determinada identidad sexual a alguien por sus rasgos físicos.

<sup>xiii</sup> La principal vía para suplir esta carencia son los festivales de cine de temática LGTBQ y los canales y circuitos de exhibición alternativos. *Electroshock* fue producida para exhibición en televisión, aunque obtuvo buena acogida en festivales de cine LGTBQ. *Séigné*, a pesar de las críticas favorables, se movió más por circuitos de exhibición alternativos.

<sup>xiv</sup> Ejemplos: *Los armarios de la dictadura* (España, 2003, 29 min. Dir.: Carles Aledo) y *Sentenciados sin juicio* (España, 2003, 52 min. Dir.: Eliseu Blay).